

Guillaume-Gabriel Nivers

Officium defunctorum

French Baroque Plainchant

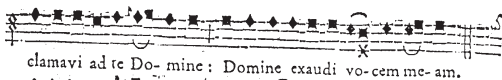
accord



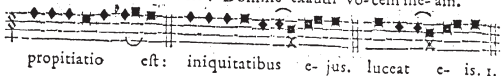
STUDIO 600



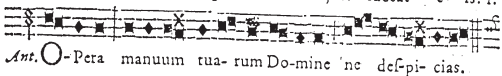
Officium Defunctorum.



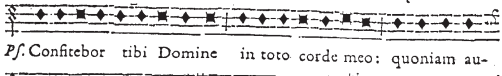
clamavi ad te Do-mine: Domine exaudi vo-cem me-am.



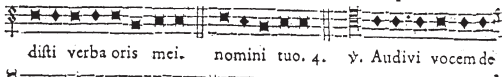
propitiatio est: iniquitatibus e-jus. luceat e-is. i.



Ant. O-Pera manuum tua-rum Do-mine ne des-pi-cias.



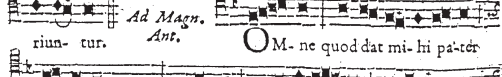
Pf. Confitebor tibi Domine in toto corde meo: quoniam au-



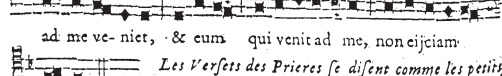
disti verba oris mei. nomini tuo. 4. y. Audivi vocem de



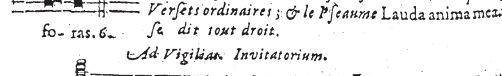
caelo, dicentem mi-hi. 3. Beati mortui, qui in Domino mo-



riun-tur. *Ad Magn.* *Ant.* O-M-ne quod dat mi-hi pa-tér



ad me ve-niet, & eum qui venit ad me, non eijciam



Les Versets des Prieres se disent comme les petites Versets ordinaires; & le Pseume Lauda anima mea. fo-ras. 6. se dit tout droit.

Ad Vigilias Invitatorium.

R

Egem cu-i omnia vivunt. * Veni-te ado-re-mus.

Henry Du Mont (1610 - 1684)

1 Motet: *O salutaris Hostia* (5 - dessus, 2 - taille) 4'31

Guillaume-Gabriel Nivers (1632-1714)

Officium defunctorum (30'13)

Oficjum za zmarlych Office for the Dead

2 Invitatorium: *Regem cui omnia vivunt* (1) 6'08

Responsoria / Responses:

3 *Credo quod redemptor meus vivit* (2) 2'02

4 *Qui Lazarum resuscitasti* (3) 2'05

5 *Domine quando veneris* (1) 3'03

6 *Memento mei Deus* (5) 1'45

7 *Hei mihi Domine* (2) 2'26

8 *Ne recorderis* (4) 2'33

9 *Peccantem me quotidie* (5) 2'45

10 *Domine, secundum actum meum* (4) 2'06

11 *Libera me Domine de viis inferni* (3) 3'45

Anonymous

12 Psalm: *De profundis clamavi ad te Domine* (5 - dessus, 2 - taille) 3'30

TT: 38'43

STUDIO 600

Aldona Czechak (1) - *art. dir.*

Dorota Kozirńska (2) - *art. dir.*

Dorota Szwarcman (3)

Joanna Walma (4)

Aleksandra Zduńska (5)

*Y żaden nie leie wina nowego w stare
statki: bo inaczej, wino rozsądzi statki,
y rozleie sie wino, a statki się zepsuią.
Ale wino nowe ma bydź wlewane w
statki nowe.*

Mk 2,22

Kiedy Kościołem katolickim wstrząsnęła reformacja, papież Paweł III uznał, że najwyższy czas zwołać sobór powszechny. 19 listopada 1544 ogłosił bullę *Laetare Ierusalem*, a przeszło rok później, 13 grudnia 1545, otworzył sobór w Trydencie. Spodziewano się reform i ugody z protestantami, ale spór, jaki przeciwstawił papieża cesarzowi Karolowi V sprawił, że synod przeniesiono do Bolonii. W 1549 roku, na skutek impasu, w jakim znalazły się obrady, synod zawieszono. Wznowił go w 1551 roku już następny papież, Juliusz III, ponownie w Trydencie: niespełna rok później znów musiano go przerwać, gdyż u bram miasta stanęli protestanci. Obrady zerwano na blisko dziesięć lat. Dopiero Piusowi IV udało się zakończyć Sobór Trydencki - 26 stycznia 1564 zatwierdzono go bullą *Benedictus Dominus*.

Rozpoczęła się epoka kontrreformacji, a Kościół katolicki wkroczył w nią uzbrojony w Trydenckie wyznanie wiary, *Index Librorum Prohibitorum*, Katechizm rzymski oraz nowy, poprawiony i przejrany tekst *Wulgaty*, tłumaczenia Pisma Świętego na łacinę.

W muzyce natomiast panowało wielkie materii pomieszanie: w zgodnej koegzystencji funkcjonowały wówczas najróżniejsze formy i style: począwszy od tego, co dziś określamy mianem muzyki barokowej, poprzez rozmaite rodzaje chorału. Kulturowano chorał „czysty”, w jego średniowiecznym kształcie, poprawiano go na różne sposoby bądź też próbowano choć trochę zbliżyć do prawideł obowiązującego stylu. Francuzi wreszcie przypomnieli, że na ich ziemiach powstały śpiewy o rodowodzie starszym niż gregorianum, kulturowane mimo zakazów Karola Wielkiego. I tak powstała koncepcja odwrócenia tzw. chorału gallikańskiego, polegająca na świadomej archaizacji przebiegów melodycznych, przestrzeganiu zasad modalności i porządku retorycznego. Choć muzykologia próbuje wtłoczyć także i ten nurt w pojemną szufladę z napisem „chorał barokowy”, francuski badacz, śpiewak i organista Marcel Pérès woli nazwać go „chorałem klasycznym” na wzór równoległych prądów w literaturze i sztuce, panujących w siedemnastowiecznej Francji.

Ruch neogallikański miał zresztą w równym stopniu charakter estetyczny, co ideologiczny. Doktrynę niezależności od Rzymu Kościoła katolickiego we Francji głoszone na Sorbonie już w XIII wieku. Już na mocy konkordatu z 1516 roku królowie francuscy mieli prawo obsadzania wyższych stanowisk kościelnych. Ludwik XIV uczynił z gallikanizmu polity-

cznego system rządzenia, który zyskał poparcie kleru (tzw. gallikańskie artykuły organiczne, 1682). Gallikanizmowi sprzyjali później janseniści, niektórzy przywódcy Rewolucji Francuskiej, a także, w pewnym stopniu, Napoleon I. Doktryna upadła właściwie dopiero w 1905, po ogłoszeniu rozdziału Kościoła od państwa.

Do najwybitniejszych teoretyków i kompozytorów chóralu „klasycznego” należał bez wątpienia Guillaume-Gabriel Nivers. Zmarł w sędziwym wieku 82 lat, w roku 1714, blisko trzy czwarte swego długiego życia poświęciwszy kościołowi Saint-Sulpice w Paryżu, gdzie sprawował funkcję organisty. Był też organistą kaplicy królewskiej, nauczycielem muzyki Jej Królewskiej Mości, wreszcie chórmistrzem u sióstr w Saint Louis de Saint-Cyr. Chorał był jego pasją: poza muzyką opublikował także dwie prace teoretyczne: podręcznik wykonawstwa chóralu oraz *Dissertation sur le chant gregorien*, w której zawarł esencję swych poglądów na ten rodzaj sztuki:

„*La science du Chant a toujours été certaine, évidente, & infallible, parce que ses premiers Principes le sont, estant fondée sur la Mathématique.*” („*Reguły Śpiewu* [chorałowego] *zawsze były pewne, jasno określone i niepodważalne, albowiem jego podstawowe Zasady opierają się na Matematyce.*”)

Nivers potrafił nie tylko rygorystycznie przestrzegać tych reguł, lecz także stosować je z prawdziwym arcyzmem, czego dowodem

jest choćby antyfonarz do użytku sióstr augustianek, opublikowany w roku 1687. Nivers nie był jedynym kompozytorem, który próbował dostosować „niewygodny” chorał do możliwości wykonawczych kobiet.

Tradycyjne gregorianum, z jego ścisłą modalnością, długimi melizmami i trudną do odczytania, archaiczną notacją, nastroczał zakonnikom coraz poważniejszych trudności. Przebiegi u Niversa stały się krótsze (przeważnie semimelizmatyczne - na jedną sylabę przypadają zwykle dwie nuty), zapis bardziej czytelny (w praktyce tylko dwie wartości nut: longa i brevis). Pojawiły się jednak typowe dla estetyki barokowej *tremblements* i inne ornamenty - wszystkie w ściśle określonych granicach „dobrego smaku”, mającego na uwadze godność i doniosłość śpiewu liturgicznego.

Responsoria zawarte w *Officium defunctorum*, czyli nabożeństwie za zmarłych, są zgodnie z wykładnią zawartą w *Dissertation*...

„najbardziej regularne z wszystkich śpiewów kościelnych”. Nivers stara się utrzymać konstrukcję poszczególnych utworów w obrębie danego modusu: pierwsze osiem responsoriów jest w modusie *e*, zgodnie z tradycją uważanym za lamentacyjny. Jednolitość modalną burzy dopiero responsorium *Libera me Domine de viis inferni*, ogniwem łączącym oficjum z następującą po nim mszą za zmarłych, utrzymaną w większości w *d*.

Psalm 94 wraz z invitorium *Regem cui omnia vivunt* oraz dziewięć responsoriów

żałobnych spinają klamrą dwa utwory trzygłosowe. Płytkę otwiera nie związany liturgicznie z resztą programu motet *O salutaris Hostia*, którego autorem jest Henry du Mont, zamyka anonimowy psalm *De profundis clamavi ad te Domine*, śpiewany na zakończenie liturgii za zmarłych. Oba stanowią najcenniejsze przykłady faux-bourdonu chorałowego, techniki polegającej na „obudowywaniu” istniejącej melodii wielogłosem, bardzo w owym czasie popularnej. W zapisie tych utworów uwzględniono wszystkie głosy wraz z ornamentyką.

Na nieco inny rodzaj polifonii zdecydowaliśmy się w przypadku responsoriów Niversa. Niemal we wszystkich (z wyjątkiem ósmego) stosujemy zasady improwizacji wielogłosowej, rozpowszechnionej po Soborze Trydenckim przez franciszkanów na terenie Włoch. Techniki te zachowały się w niemal niezmięnionej postaci na Korsyce, której śpiewy wywodzą się w prostej linii z zapoczątkowanej w XVI stuleciu tradycji ontrapunktu. Izolacja wyspy pozwoliła zachować w muzycznej anabiozie najistotniejsze elementy ówczesnego stylu wykonawczego: emisji głosu, dynamiki i tempa śpiewu, rodzaju stosowanych ornamentów, wreszcie specyficznego, „naturalnego” stroju interwałów. Jest to praktycznie jedyny w Europie Zachodniej „żywy” punkt odniesienia, na którego podstawie

możemy kształtować nasze wyobrażenie o muzyce religijnej i liturgii XVI-XVIII wieku.

Zdając sobie sprawę z pewnej licencji przy stosowaniu tych technik w odniesieniu do twórczości Niversa, staramy się uzmysłowić niesłychane bogactwo inwencji i kunsztu, które sprawia, że chorał barokowy postrzegamy jako formację żywą, podlegającą nieustannym zmianom.

Pragniemy w tym miejscu wyrazić swą wdzięczność osobom, bez których płyta nie mogłaby powstać. Przede wszystkim dziękujemy Marcelowi Pérèsowi, który zaprosił zespół do udziału w kursie mistrzowskim, poświęconym problematyce chorału barokowego (Royaumont, 1992). Wszystkie utwory (dotyczy to zwłaszcza responsoriów) zostały opracowane pod jego kierunkiem. Dziękujemy Stanisławowi Leszczyńskiemu, pierwszemu polskiemu entuzjaście tej muzyki, który zachęcił nas do nagrania płyty. Dziękujemy dr Ewie Obniskiej, która w okresie jej powstawania służyła nam zawsze życzliwą radą. Dziękujemy wszystkim nie wymienionym z nazwiska przyjaciółom i sympatykom za pomoc w realizacji naszego przedsięwzięcia.

Dorota Kosińska (1996)

And no man putteth new wine into old bottles: else the new wine doth burst the bottles, and the wine is spilled, and the bottles will be marred: but new wine must be put in new bottles.

(Mark ii. 22)

In the wake of the severe blow dealt to Catholic doctrine by the Reformation, Pope Paul III decided that it was time to convene an Ecumenical Council. On November 19, 1544 he proclaimed the bull *Laetare Ierusalem*, and on December 13 of the following year inaugurated the Council of Trent. General hopes for reform and reconciliation with the Protestants were shattered when the Pope quarrelled with the Holy Roman Emperor Charles V, forcing the interested parties to continue their debate in Bologna. By 1549 the will to negotiate had vanished and the council was suspended. It was reconvened, again in Trent, by the succeeding pontiff Julius III but had to be interrupted barely a year later when Protestants laid siege to the city, and negotiations were broken off for the next ten years. The Council was finally concluded by Pope Pius IV, who issued the appropriate bull, *Benedictus Dominus*, on January 26, 1564.

Thus began the Counter-Reformation, which the Catholic church entered into

armed with the Tridentine Articles of Faith, the *Index Librorum Prohibitorum*, the Roman Catechism, and a new revised and authorized text of the *Vulgate* - the Latin translation of the Bible.

The music of the time was an amalgamation of widely diverse forms and styles, with what we now term Baroque music coexisting with different types of plainchant. Chant was cultivated in its "pure" medieval form; variously revised or modified to fit the style of the time. Recalling their native pre-Gregorian tradition of chant, still cultivated despite the interdictions of Charlemagne, the French sought to recreate so-called Gallican chant, which led them to a conscious archaization of melodic passages, observance of the modalities and rhetorical order. Despite efforts on the part of musicologists to pigeonhole this trend into the capacious category of Baroque plainchant, the French musicologist, singer and organist Marcel Pérès prefers to call it "classical plainchant" in reference to contemporary literary and artistic trends in seventeenth century France.

The neo-Gallican movement was in fact equally aesthetic in character as it was ideological. The doctrine of the French Catholic church's independence from Rome had been pronounced at the Sorbonne as early as the 13th century. Under the concordat of 1516 French kings were granted the right to name

candidates for higher ecclesiastical posts. In 1682 Louis XIV gave his support to the so-called Gallican liberties which recognized the supremacy of the ecumenical council over the Pope and made Papal infallibility contingent on the acceptance of the entire church (sic!). Gallicanism was later championed by the Jansenists, certain leaders of the French Revolution, and - to some extent - by Napoleon I. The doctrine ultimately fell into decline in 1905 after the formal separation of Church and State.

One of the greatest theorists and composers of “classic” plainchant was unquestionably Guillaume-Gabriel Nivers. Dying in 1714 at the ripe old age of 82, he spent nearly three quarters of his long life as organist at the church of Saint-Sulpice in Paris. He was also the organist of the Chapel Royal, the Queen’s music tutor, and finally choirmaster to the nuns at Saint Louis de Saint-Cyr. Plainchant was his passion: apart from scores, he also published two works of theory: a manual of chant performance and the *Dissertation sur le chant grégorien*, in which he contained the essence of his views on this art form: „*La science du Chant a toujours esté certaine, évidente, & infallible, parce que ses premiers Principes le sont, estant fondée sur la Mathématique.*” (“*The Science of Chant has always been certain, evident & indisputable; for its first Principles are based on Mathematics*”)

Nivers managed to combine strict adherence to these principles with true artistry, as shown in his antiphony for the use of Augustine nuns, published in 1687. He was not the only composer attempting to adapt the “unwieldy” plainchant to the performing capabilities of women. Traditional Gregorian chant, with its precise modalities, long melismas and hard to read archaic notation was a source of increasing difficulties for nuns. Nivers shortened the passages (usually employing semimelismas, where one syllable corresponds to two notes), and a more legible notation (practically containing only two tone-values: *longa* and *brevis*), yet adding typically Baroque *tremblements* and other ornaments - all within the limits of “bon ton,” never compromising the dignity and solemnity of liturgical chant.

Consistently with the instructions provided in the *Dissertatio...*, the responses found in the *Officium defunctorum* (or *Office for the Dead*) are “the most regular of all ecclesiastical song.” Nivers attempts to keep the structure of each piece within the confines of a given mode: the first eight responses are in *E*, traditionally considered a mournful mode. Modal uniformity is disturbed by *Libera me Domine de viis inferni*, a link between the *Office* and the *Mass for the Dead*, maintained largely in *D*, that follows it.

Psalm 94, with its invitational, *Regem cui*

omnia vivunt, and nine funeral responses, are framed by two three-voice compositions. The recording begins with Henry du Mont's motet *O salutaris Hostia*, liturgically unrelated to the rest of the programme, and ends on the anonymous psalm *De profundis clamavi ad te Domine*, sung at the close of the liturgy for the dead. Both are prime examples of choral faux-bourdon, a then popular technique where the existing melody is "buttressed" by polyphony. The notation comprises all the parts and their ornaments.

We have selected a slightly different kind of polyphony to use in Nivers' responses. In all save the eighth we have applied the principles of polyphonic improvisation introduced in Italy by Franciscan friars following the Council of Trent. These techniques survived practically intact in Corsica, where chant stems directly from 16th century contrapuntal tradition. The isolation of the island preserved - in suspended animation, as it were - the basic elements of erstwhile performance technique: voice emission, dynamics and tempo, ornaments and finally the specific "natural" temperament of intervals. Corsica provides what is practically the only "living"

specimen in Western Europe of the religious music and liturgy in the 16th through the 18th centuries. While aware of the license inherent in applying these techniques to Nivers' work, we wished to convey the full extent of the remarkable imagination and artistry which make us see Baroque plainchant as a living and constantly changing art form.

We wish to express our gratitude to those without whom this record could not have been made. Thanks are due first of all to Marcel Pérès who invited our ensemble to participate in a masterclass devoted to Baroque plainchant (Royaumont, 1992). All the pieces recorded here (especially the responses) have been arranged under his supervision. Thanks to Stanisław Leszczyński, the first Polish enthusiast of this music, who encouraged us to make the recording. Thanks to Dr. Ewa Obniska for always being there with support and advice. Thanks to all friends and supporters not mentioned by name for helping us with our project.

Dorota Kozłowska (1996)
translation: Artur Zapatoński

*Personne ne met du vin nouveau dans de
vieilles outres;
sinon, le vin fera éclater les outres,
et l'on perd à la fois le vin et les outres;
mais à vin nouveau, outres neuves.*

[Mc 2.22]

Quand l'Église romaine fut ébranlée par la Réforme, le pape Paul III décida de convoquer le concile. Le 19 novembre 1544, il a signé la bulle *Laetare Ierusalem* et l'année suivante, le 13 novembre, il inaugura le concile de Trente. On comptait sur les réformes, on attendait un accommodement avec les protestants, mais après le différend qui lui avait opposé l'empereur Charles V, le concile a été transféré à Bologne. En 1549, par conséquent de l'impasse dans laquelle s'étaient trouvés les débats, le concile fut suspendu. Le pape suivant, Jules III, l'a repris en 1551, à Trente de nouveau, mais à peine un an plus tard, le concile a été interrompu une fois de plus, car les protestants se tenaient aux portes de la ville. Le nouvel intervalle des débats durait presque dix ans. Ce n'est que Pie IV qui a mené l'oeuvre à terme: le 26 janvier 1564, le concile de Trente fut sanctionné par la bulle *Benedictus Dominus*.

L'époque de la Contre-Réforme a commencé. L'Église catholique y entre munie

du *Credo*, de l'*Index librorum prohibitorum*, du catéchisme romain et du nouveau texte, revu et corrigé, de la *Vulgate*, traduction latine de la Bible. La musique de ce temps est un imbroglia à nul autre pareil, puisque les formes et les styles les plus divers s'y frôlent, en commençant par ce que nous appelons aujourd'hui la musique baroque jusqu'aux divers genres du plain-chant. On cultive le plain-chant "pur", dans sa forme médiévale, on le corrige de divers façons, on essaye de le rapprocher, tant soit peu, aux règles du style en vogue. Les Français rappellent que sur leur terre ont vu jour des chants plus anciens encore que le chant grégorien, cultivés malgré les interdictions de Charlemagne. C'est ainsi que se forme l'idée de reproduire le plain-chant gallican qui consiste en archaïsmes de la ligne mélodique, en observation des principes de la modalité et de l'ordre rhétorique. La musicologie actuelle voudrait ranger ce courant aussi sur le vaste rayon du "plain-chant baroque", tandis que le chercheur français, chanteur et organisateur Marcel Pérès préfère lui donner le nom du "plain-chant classique" par analogie aux courants parallèles en littérature et en art qui dominaient en France au XVIII^e siècle.

Le mouvement gallican se rapportait tout aussi à l'esthétique qu'à l'idéologie. La doctrine de l'indépendance de l'Église en

France à l'égard du Saint-Siège était prêchée à la Sorbonne au XIII^e siècle déjà. A la suite du concordat de 1516, les souverains français avait droit à désigner des hauts fonctionnaires de l'Eglise en France. Louis XIV fit du gallicanisme politique un système de gouvernement, auquel le clergé prêtait son assentiment (*Déclaration des quatre articles*, 1682). Le gallicanisme, soutenu plus tard par les jansénistes, a trouvé l'appui de certains chefs de la Grande Révolution et, dans un certain sens, celui de Napoléon I^{er}. La doctrine s'est éteinte en 1905 seulement, après la déclaration de la séparation entre l'Eglise et l'Etat.

Guillaume-Gabriel Nivers compte sans aucun doute parmi les plus intéressants théoriciens du plain-chant "classique". Mort en 1714, à l'âge vénérable de 82 ans, il a consacré presque les trois quarts de sa longue vie à l'église Saint-Sulpice à Paris, où il était organiste. Il était également organiste de la chapelle royale, maître de musique de Sa Majesté Royale ainsi que maître de choeur dans la maison d'éducation de jeunes filles à Saint-Cyr. Le plain-chant était sa passion, en tant que compositeur et théoricien. Il a publié deux ouvrages: le manuel de l'exécution du plain-chant et la *Dissertation sur le chant grégorien* qui renferme l'essentiel de ses idées. "La science du Chant

a toujours este certaine, evidente, & infaillible, parce que ses premiers Principes le sont, estant fondee sur la Mathematique."

Nivers a su non seulement observer rigoureusement ces règles, mais encore les appliquer en artiste véritable, dont une preuve est l'antifonaire, provenant de 1687, destiné aux soeurs augustines. Il n'était pas le seul parmi ceux qui essayaient d'adapter le plain-chant "incommode" aux possibilités d'exécution des femmes. Le chant grégorien traditionnel, avec sa modalité rigoureuse, de longs mélismes et la notation archaïque, difficile à déchiffrer, imposait aux religieuses des difficultés grandissantes. Les développements chez Nivers sont devenus plus courts, le plus souvent semimélismatiques: une syllabe équivalait d'habitude à deux notes, et la notation est devenue plus lisible, pratiquement deux valeurs seulement: *longa* et *brevis*. Mais en même temps apparaissent des *tremblements* et autres ornements caractéristiques pour l'esthétique du style baroque, toujours évidemment sans dépasser les limites strictes du "bon goût", tout en respectant la dignité et l'importance du chant religieux. Les répons contenus dans *Officium defunctorum*, c'est-à-dire l'office des défunts, restent conformes à l'explication contenue dans la *Dissertation...* et "ils sont les plus

réguliers de tous les chants ecclésiastiques”. Nivers tâche d’observer le même mode dans la construction des pièces particulières, ainsi les huit premiers répons sont-ils en mode *mi*, considéré par la tradition comme propre à la lamentation. L’unité modale ne s’interrompt qu’au répons *Libera me, Domine, de viis inferni*, le chañon qui unit l’office avec la messe pour les défunts qui le suit, et qui dans sa plus grande partie est écrite en *ré*.

Le Psaume 94 avec l’invitatorium *Regem qui omnia vivunt* et les neuf répons funéraires se trouvent encadrés par deux pièces à trois voix. Le disque commence par le motet *O salutaris Hostia*, dont l’auteur est Henry du Mont, et qui, du point de vue de la liturgie, n’est pas lié avec le reste du programme; il se termine par le psaume anonyme *De profundis clamavi ad te, Domine*, que l’on chante à la fin de la liturgie des défunts. L’un comme l’autre, peuvent être considérés comme des exemples brillants du faux-bourdon de plain-chant, technique à l’époque bien populaire et qui consiste à “contourner” la mélodie par la polyphonie. La notation de ces pièces comprend tous les voix avec les ornements.

Nous avons adopté une polyphonie un peu différente pour les répons de Nivers. Dans tous ses répons, à l’exception du huitième, nous observons les règles de

l’improvisation polyphonique répandue par les franciscains en Italie après le concile de Trente. Ces techniques, en forme à peine changée, se sont conservées en Corse, dont les chants viennent directement de la tradition du contrepoint datant du XVIe siècle. L’isolation de l’île a permis de conserver, en hibernation, les plus essentiels éléments de la manière d’exécution: émission de la voix, dynamique et tempo du chant, genre des ornementation employées, enfin accord “naturel”, spécifique des intervalles. La Corse reste pratiquement le seul en Europe occidentale point de rapport “vivant”, en partant duquel nous pouvons former notre idée de la musique religieuse et de la liturgie des XVIe-XVIIIe siècles. Adapter ces techniques à l’oeuvre de Guillaume Nivers frôle une licence et nous nous en rendons compte tout en voulant mettre en valeur la richesse extraordinaire de l’invention et de l’art grâce à laquelle le plain-chant baroque ne cesse pas d’être une formation vive, subissant d’incessants changements.

Nous voudrions exprimer ici notre reconnaissance aux personnes sans l’aide desquelles ce disque n’aurait pas vu jour. C’est en premier lieu à M. Marcel Pérès que vont nos remerciements, pour avoir invité notre ensemble au cours de maîtrise du plain-chant baroque à Royaumont, en 1992,

ainsi que pour les précieuses remarques portant sur tout le programme et surtout les répons, qui nous ont tant aidé dans son élaboration. Nous remercions M. Stanisław Leszczyński, premier en Pologne enthousiaste de cette musique, qui nous a encouragé dans l'idée de cet enregistrement. Nous savons gré à Mme Ewa Obniska qui, au cours des travaux sur le disque, était toujours prête à nous donner des conseils compétents et bienveillants. Que ceux de nos amis qui ne trouvent pas ici leurs noms, bien qu'ils nous aient aidé dans la réalisation de notre projet, veuillent croire à notre gratitude.

Dorota Kosińska (1996)

Traduit par: Renata Prąglowska-Woydtowa

STUDIO 600

założone w roku 1989, jest jedynym w Polsce zespołem traktującym monodię nie tylko jako element liturgii, ale także jako świadectwo kultury wokalne i literackiej dawnych epok. Zespół stosuje różne techniki wokalne, nie stroniąc od typowych dla tradycji ludowej (redukcja wibrata, biały głos, zaśpiewy, ornamentyka). Eksperymentuje również z technikami improwizacji jedno- i wielogłosowej.

STUDIO 600 koncertuje w kraju i za granicą, nagrało wspólnie z zespołem ARS NOVA płytę "El Llibre Vermeill" (dla wytwórni JAM), ma w dorobku liczne nagrania radiowe i archiwalne. Zespół utrzymuje kontakt z Europejskim Centrum Badań i Interpretacji Muzyki Średniowiecznej (CERIMM) w Royaumont, kierowanym przez Marcela Pérèsa, brał udział w dwóch zorganizowanych przez niego kursach mistrzowskich (chorał barokowy - 1992, organum - 1995). Współkierowniczką zespołu, Dorota Kosińska, uczestniczy na zaproszenie Barbary Thornton (SEQUENTIA) w wieloletnim programie interpretacyjno-badawczym, poświęconym średniowiecznej muzyce przeznaczonej na głosy żeńskie.

STUDIO 600

Founded in 1989, STUDIO 600 is the only ensemble in Poland treating plainchant not only in terms of liturgy, but also as a testimony to the vocal and literary culture of the past. The ensemble uses various vocal techniques, not refraining from traditional elements (reduced vibrato, “blank voice”, “warbling,” ornaments). It also experiments with techniques of monodic and polyphonic improvisation.

STUDIO 600 has given concerts in Poland and abroad, recorded - together with ARS NOVA - *El Libro Vermell* (on JAM) and made many radio and archival recordings. The ensemble maintains contacts with the European Centre for the Study and Interpretation of Medieval Music (CERIMM) in Royaumont headed by Marcel Pérès, and has taken part in two masterclasses conducted by Pérès (Baroque plainchant - 1992, organum - 1995). At the invitation of Barbara Thornton from SEQUENTIA, one of the ensemble's directors, Dorota Kozłowska, is taking part in a many-year project devoted to the study and interpretation of medieval music for women's voices.

STUDIO 600

Fondé en 1989, est l'unique ensemble en Pologne qui considère la monodie non seulement comme un élément de la liturgie mais aussi comme le témoignage de la culture vocale et littéraire des époques passées. L'ensemble emploie différentes techniques vocales et n'évite pas des pratiques typiques pour la tradition populaire ni l'improvisation mono- et polyphonique.

STUDIO 600 peut se prévaloir de plusieurs enregistrements pour la radio et les archives.

Les membres de l'ensemble participaient à deux stages dirigés par Marcel Pérès à Royaumont (plain-chant baroque - 1992, organum - 1995). Dorota Kozłowska, sur l'invitation de Barbara Thornton (SEQUENTIA), prend part au programme d'étude réparti sur plusieurs années qui concerne l'interprétation de la musique médiévale par les voix femme.

1

O SALUTARIS HOSTIA

O salutaris Hostia,
 quae Coeli pandis ostium;
 bella premunt hostilia,
 da robur, fer auxilium.
 Uni trinoque Domino
 sit sempiterna gloria,
 qui vitam sine termino
 nobis donet in patria.

2

INVITATORIUM

Regem cui omnia vivunt venite
 adoremus.

3

RESPONSORIA

1. Credo quod Redemptor meus vivit
 et in novissimo die de terra surrecturus
 sum
 et in carne mea videbo Deum Salvatorem
 meum.
 Quem visurus sum ego ipse et non alius
 et oculi mei conspiciuntur sunt.

4

2. Qui Lazarum resuscitasti a monumento
 foetidum:
 tu eis, Domine, dona requiem et locum
 indulgentiae,
 qui venturos es iudicare vivos et mortuos
 et saeculum per ignem.

5

3. Domine, quando veneris iudicare
 terram:

1

O SALUTARIS HOSTIA

Zbawienna Hostio,
 która otwierasz wrota niebios,
 uciemiężonym walką z nieprzyjaciółmi
 daj siłę i przyjdź z pomocą.
 Bogu w Trójcy jedynemu
 niech będzie chwala na wieki:
 oby dał naszemu ludowi
 żywot bez końca.

2

INVITATORIUM

Przybądźcie chwalić z nami Pana, dla
 którego wszystko żyje.

3

RESPONSORIA

1. Wierzę, że Odkupiciel mój żyje
 i że w dniu ostatnim zmartwychwstań
 z grobu
 I w cielesnej postaci ujrzę Boga,
 Zbawiciela mego.
 Ujrzę Go ja sam i nikt inny i Jego będą
 oglądać oczy moje.

4

2. Ty, który wskrzесиłeś z grobu
 cuchnącego Łazarza,
 Ty, Panie, daj im odpoczynek
 i odpuszczenie grzechów.
 Który nadejdiesz w ogniu sądzić żywych
 i umarłych i całe pokolenia.

5

3. Panie, kiedy nadejdiesz sądzić ziemię,
 gdzie mam się ukryć przed twym

1

O SALUTARIS HOSTIA

O saving Victim, opening wide
 The gate of heaven to man below!
 Our foes press on from every side;
 Thine aid supply, Thy strenght bestow.
 To Thy great Name be endless praise,
 Immortal Godhead One in Three!
 Oh, grant us endless length of days
 In our true native land with Thee.

2

INVITATORY

Come sing unto the King
 for whom all doth live.

3

RESPONSORIES

1. I believe that my Redeemer lives
 and that I shall rise from the grave on the
 last day
 and that in bodily form I shall behold the
 Lord my Saviour.
 I and none other shall behold Him
 and my eyes shall see Him.

4

2. You who have raised stinking Lazarus
 from his grave;
 Thou, Lord, give rest and absolution
 When You come to judge in fire
 the living and the dead and the genera-
 tions.

5

3. Lord, when you come to judge the
 earth,

ubi me abscondam a vultu irae tuae?
Quia peccavi nimis in vita mea.
Commissa mea paveasco et ante te
erubescō:
dum veneris iudicare noli me
condemnare.
Requiem...

6

4. Memento mei, Deus, quia ventus est
vita mea.
Nec aspiciat me visus hominis.
De profundis clamavi ad te, Domine.
Domine, exaudi vocem meam.

7

5. Hei mihi, Domine, quia peccavi nimis
in vita mea.
Quid faciam miser?
Ubi fugiam nisi ad te, Deus meus?
Miserere mei dum veneris in novissimo die.
Anima mea turbata est valde, sed tu,
Domine, succurre ei.

8

6. Ne recorderis peccata mea, Domine,
dum veneris iudicare saeculum per ignem.
Dirige, Domine Deus meus,
in conspectu tuo viam meam.
Requiem...

9

7. Peccantem me quotidie et non me
paenitentem timor mortis conturbat me:
quia in inferno nulla est redemptio,
miserere mei, Deus,
et salva me.
Deus, in nomine tuo salvum me fac
et in virtute tuo libera me.

gniewnym obliczem?
Albowiem nadto grzeszyłem w życiu moim.
Wstydzę się za swoje występki i rumienię
się przed Tobą.
Kiedy nadejdiesz sądzić,
nie potępiaj mnie.
Wieczny odpoczynek...

6

4. Pamiętaj o mnie, Boże,
bo życie moje jest jak wiatr
i nie rozpoznają we mnie człowieka.
Z głębokości wołałem do Ciebie, Panie,
Panie, wysłuchaj głosu mego.

7

5. Biada mi, Panie, albowiem nadto
grzeszyłem w życiu moim.
Cóż mam uczynić, nieszczęśny?
Dokąd mam uciec, jak nie do Ciebie,
Boże mój? Zmiłuj się nade mną, kiedy
nadejdiesz w dniu ostatnim.
Wielce wzburzona jest dusza moja,
lecz Ty, Panie, przyjdiesz jej z pomocą.

8

6. Nie rozpamiętuj moich grzechów, Panie,
kiedy nadejdiesz w ogniu sądzić całe
pokolenia.
Wskaż mi Panie, Boże mój, drogę
prowadzącą przed Twoje oblicze.
Wieczny odpoczynek...

9

7. Przejmuj mnie lęk przed śmiercią,
mnie, który codziennie grzeszyłem
i nie czułem skruchy.
Albowiem w otchłani nie ma odkupienia:
zmiłuj się nade mną, Panie i zbaw duszę moją.
Boże, zbaw mnie w imię Twoje
i uczynj mnie wolnym na chwałę Twoją.

where shall I hide from Your wrathful
countenance;
for I have sinned too much in my life.
I regret my trespasses and I blush for
my name before You.
When You come to judge, do not con-
demn me. Eternal rest...

6

4. Remember me, O God, for my life is
like a wind
and no one will know me for a man
Out of the depths have I cried unto thee,
O Lord. Lord, hear my voice.

7

5. Woe is me, O Lord, for I have sinned
too much in my life.
What am I to do, where am I to flee
if not to You, Lord.
Have mercy upon me when You come on
the last day.
My soul is greatly troubled,
come yet Lord with succour.

8

6. Do not be mindful of my sins, O Lord,
When You come to judge the generations
in fire.
Show me, Lord my God, the path leading
to Your countenance.
Eternal rest...

9

7. The fear of death troubles me
who have sinned every day and felt not
remorse.
For in Hell there is no redemption,
have mercy upon me, Lord, and deliver me.
God, deliver me in Your Name and set
me free in your virtue.

[10]

8. Domine, secundum actum meum
noli me iudicare: nihil dignum in con-
spectu tuo egi, ideo deprecor maiestatem
tuam, ut tu, Deus, deleas iniquitatem
meam. Amplius lava me,
Domine, ab iniustitia mea et a delicto
meo munda me.

[11]

9. Libera me, Domine,
de viis inferni,
qui portas aereas confregisti et visitasti
infernum et dedisti eis lumen,
ut viderent te.
Qui erant in poenis tenebrarum,
clamantes et dicentes: „advenisti,
Redemptor noster”. Requiem...

[12]

PSALMUS 129

De profundis clamavi ad te, Domine,
Domine, exaudi vocem meam.
Fiant aures tuae intendentes
in vocem deprecationis meae.
Si iniquitates observaveris, Domine,
Domine, quis sustinebit?
Quia apud te propitiatio est
et propter legem tuam sustinuit te,
Domine.
Sustinuit anima mea in verbo eius,
speravit anima mea in Domino.
A custodia matutina usque ad noctem
speret Israel in Domino.
Quia apud Dominum misericordia
et copiosa apud eum redemptio.
Et ipse redimet Israel
ex omnibus iniquitatibus eius.
Requiem...

[10]

8. Panie, nie sądz mnie wedle moich
uczynków: nie dokonałem niczego,
co byłoby Ciebie godne,
przeto zaklinam Cię w Twoim majestacie,
abyś, Boże, zmazał moje grzechy.
Obmyj mnie jeszcze, Panie, z moich
występków i oczyść mnie z nieprawości.

[11]

9. Wybaw mnie, Panie, z mocy piekielnych,
Ty, który skruszyłeś spżizowe bramy
i zstąpiłeś do piekiel
i dałeś światłość tym, którzy cierpieli
męki ciemności, by mogli Ciebie ujrzeć;
którzy płakali i wołali: „przybyłeś, nasz
odkupicielu.”
Wieczny odpoczynek...

[12]

PSALM 129

Z głębokości wołałem do Ciebie, Panie,
Panie, wysłuchaj głosu mego.
Nakłoń Swoich uszu
na głos mojej modlitwy.
Jeśli będziesz śledził nieprawości, Panie,
Któż się, Panie, zdoła ostać?
Albowiem Twoje jest przebaczenie
i przez wzgląd na Twoje prawo ufałem
w Tobie, Panie.
Ufała dusza moja słowu Jego,
moja dusza pokładała nadzieję w Panu.
Od straży porannej aż do nocy
niech Izrael pokłada nadzieję w Panu.
Albowiem w Panu jest miłosierdzie
i u Niego jest obfitość odkupienia.
I On odkupi Izraela
ze wszystkich jego nieprawości.
Wieczny odpoczynek...

[10]

8. Lord, do not judge me after my deeds;
I have done nothing worthy in your eyes.
Therefore I beseech You in Your majesty
to deliver me from my sins.
Cleanse me, Lord, of my iniquity
and purge me of my misdeeds.

[11]

9. Deliver me, O Lord, from the power of
Hell,
You who toppled the brazen gates,
descended into Hell and gave light to be
seen by those
who suffered the torment of darkness
Crying: „Come, Redeemer of ours.”
Eternal rest...

[12]

PSALM 129

Out of the depths have I cried unto thee,
O Lord.
Lord, hear my voice: let thine ears be
attentive to the voice of my supplications.
If thou, Lord, shouldst mark iniquities,
O Lord, who shall stand?
But there is forgiveness with thee that
thou mayest be feared.
I wait for the Lord, my soul doth wait,
and in his word do I hope.
My soul waiteth for the Lord more than
they that watch for the morning: I say
more than they that watch for the
morning.
Let Israel hope in the Lord: for with the
Lord there is mercy, and with him is
plenteous redemption.
And he shall redeem Israel from all his
iniquities.
Eternal rest...

DIGITAL RECORDING AND MASTERING

Executive Producers:

Stanisław Leszczyński, Ewa Obniska

Recording Producers & Editing:

Lech Dudzik & Gabriela Blicharz

Recorded at the Pauline Friars Church in Warsaw 23-25 May 1995

Co-production:

POLSKIE RADIO S.A. & CD ACCORD

Editor:

MUSIC DISCOVERY PRODUCTIONS

Cover design:

Basia Sokołowska

Płyta powstała dzięki wsparciu finansowemu
Fundacji im. Stefana Batorego

© © 1996 CD ACCORD

CD ACCORD ACD 017

Distributed by PolyGram Polska 03-301 Warszawa, ul. Jagiellońska 78, tel/fax: (0 22) 11 80 61
e-mail: polygram@wonet.com.pl



STUDIO 600

Guillaume-Gabriel Nivers *Officium defunctorum* *French Baroque Plainchant*

Henry Du Mont (1610 - 1684)

- 1 Motet: *O salutaris Hostia* (5-dessus, 2-taille) 4'30

Guillaume-Gabriel Nivers (1632-1714)

Officium defunctorum [30'13]

Oficjum za zmarłych / Office for the Dead

- 2 Invitatorium: *Regem cui omnia vivunt* (1) 6'08

Response / Responsoria

- 3 *Credo quod redemptor meus vivit* (2) 2'02

- 4 *Qui Lazarum resuscitasti* (3) 2'05

- 5 *Domine quando veneris* (1) 3'03

- 6 *Memento mei Deus* (5) 1'45

- 7 *Hei mihi Domine* (2) 2'26

- 8 *Ne recorderis* (4) 2'33

- 9 *Peccantem me quotidie* (5) 2'45

- 10 *Domine, secundum actum meum* (4) 2'06

- 11 *Libera me Domine de viis inferni* (3) 3'45

Anonymous Anonim

- 12 Psalm: *De profundis clamavi ad te Domine* (5-dessus, 2-taille) 3'30

TT: 38'43

STUDIO 600

Aldona Czechak (1) *art. dir.*

Dorota Kozińska (2) *art. dir.*

Dorota Szwarzman (3)

Joanna Walma (4)

Aleksandra Zduńska (5)

Recorded in Pauline Friars Church,

Warsaw 23-25 Mai 1995

© © 1996 CD ACCORD



ACD 017



PolyGram
 Polska

